

Dawidiuk, Carlos Luciano

Las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazi: Décadas de 1940 a 1950

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Dawidiuk, C. L. (2012) Las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazi: Décadas de 1940 a 1950 [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1815/ev.1815.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazi

Décadas de 1940 a 1950

Carlos Luciano Dawidiuk

UNLu

luchodawidiuk@yahoo.com.ar

El genocidio nazi no siempre ha sido pensado y recordado como se lo hace en nuestros días. Claramente existe en el imaginario colectivo una memoria del Holocausto tejida, no sólo por los testimonios de los supervivientes, sino también por las imágenes creadas por los medios de comunicación y el arte de las últimas décadas. Pero no fue sino hasta el espectacular juicio a Adolf Eichmann en el año 1961 que comenzaría a cobrar fuerza lo que tanto Baer como Huyssen identifican como un proceso de universalización y reconocimiento específico del Holocausto/Shoah como fenómeno único en la historia de la humanidad. Al mismo tiempo, las representaciones cinematográficas del genocidio nazi han crecido tan abrumadoramente en número, que hoy constituyen para muchos prácticamente un género particular.

Durante las primeras dos décadas de la posguerra, sin embargo, la situación era totalmente opuesta, pues este fenómeno traumático no había suscitado un gran interés, sufriendo una cierta "invisibilización" en el cine. Por eso creemos interesante acercarnos a las representaciones cinematográficas de los campos de concentración durante esa época en la cual el genocidio nazi no era considerado (al menos no de manera dominante) como un hecho singular ni se había divulgado masivamente. En dicho contexto, se distinguen tanto las representaciones ficcionales como documentales y las particularidades de las diferentes miradas de los realizadores, es decir, atendiendo a qué se elige representar, cómo se lo hace y desde qué posicionamiento.

Un documental nazi

Entre 1944 y 1945, los nazis produjeron una película de propaganda sobre el campo de concentración Theresienstadt ubicado en la Checoslovaquia ocupada. Este film, titulado *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (*Theresienstadt:*

Un documental sobre el reasentamiento judío) o también conocido como *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*El Führer regala una ciudad a los judíos*), tenía esencialmente como objetivo crear una imagen falsa de la vida de los judíos en el campo y que sirviese asimismo como material propagandístico de las bondades del régimen para con estos. El ghetto de Theresienstadt era justamente utilizado para ocultar la naturaleza de las deportaciones y, en la propaganda Nazi, se lo describía como un sitio donde los ancianos judíos alemanes podrían "retirarse" con seguridad.

El rodaje tuvo lugar entre agosto y septiembre de 1944, y los propios prisioneros judíos sirvieron de actores y también formaron parte del equipo de producción. Pero los judíos no sólo fueron forzados a participar en una película que negaba su propio exterminio sino que, al mismo tiempo, la financiaron con los recursos económicos que les eran confiscados y administrados por la Zentralstelle (Oficina Central para la Emigración Judía).

Al finalizar la guerra, sin embargo, la película se perdió y, aunque han aparecido desde entonces escenas fragmentos, aún no existe una copia completa. La versión final de la película tenía una longitud de 2400 a 2500 metros y duraba unos 90 minutos y estaba musicalizada casi enteramente con piezas de compositores judíos, tales como Mendelssohn, Secunda, Dauber, Offenbach, Krasa y Haas (Margry, K. 1996).

El proyecto de este film no provino de las oficinas del Ministerio de Propaganda, o el Protector del Reich, sino que fue ideado en la "Oficina Central para la Solución de la cuestión judía en Bohemia y Moravia" de Praga por el SS-Sturmbannführer Hans Günther y llevado a cabo de principio a fin por las SS. No solo que ministerio no ordenó la realización de la película sino que tampoco la financió, y es muy probable que ni siquiera haya sido informado sobre esta empresa (Margry, K. 1996).

La película fue dirigida por Kurt Gerron, un famoso actor y director alemán de origen judío que se hallaba recluido en Theresienstadt. Gerron no sólo escribió el guión, sino que también trazó el plan de rodaje, escogió a los extras y a los actores entre los prisioneros del gueto y dirigió el documental en su primera fase. Sin embargo, aunque se lo presenta habitualmente como el director del film, en verdad desempeñó su labor bajo una estricta vigilancia y un control absoluto por parte de las SS. Además, no pudo terminar el film, pues fue deportado a Auschwitz en 1944 y asesinado allí, antes de que finalizara el rodaje. El montaje definitivo fue llevado a cabo en Praga por Ivan Fric, uno de los cámaras

que rodó en Theresienstadt junto a Geron, que se finalizó en marzo de 1945. Los nazis pretendían distribuir la película entre la Cruz Roja Internacional y países neutrales como Suiza o Suecia, aunque parece ser que nunca llegaron a hacerlo.

El título principal de este film de propaganda era sencillamente *Theresienstadt* y un subtítulo añadía: *Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (*Un documental sobre el reasentamiento judío*). El que haya sido denominado "documental", demuestra que los nazis buscaban dotar a la película de un aura de veracidad. La palabra "documental" denota objetividad, pues no se apuntaba a la mera propaganda sino a crear un auténtico informe fiable de Theresienstadt que lo muestre "como lo que realmente es". Evidentemente, el eufemismo "asentamiento judío" del subtítulo se corresponde con la eliminación de la palabra "ghetto", pues seguramente sonaba mucho más propicio para convencer a los visitantes de la Cruz Roja de las bondades del régimen para con los judíos. La adición de la palabra "zona", sugiere la existencia de más "asentamientos judíos", así como Theresienstadt, en los que los judíos vivirían pacíficamente.

El título *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*El Führer regala una ciudad a los judíos*) nunca fue mencionado por Geron. En el contexto ideológico imperante en la Europa ocupada por los nazis, era prácticamente imposible imaginar a Hitler "regalando" algo a los judíos. Además, no existe en la propaganda nazi ningún tipo de acción o gesto del Führer que pudiesen ser interpretados como actos benevolentes o de caridad hacia los judíos.

La película fue producida exclusivamente para un público extranjero, para ser exhibida particularmente ante organizaciones o instituciones como la Cruz Roja Internacional o el Vaticano y los países neutrales como Suecia o Suiza. Sólo de este modo, en el extranjero, el film podría servir a un propósito comprensible y cumplir con su objetivo.

Dado que sólo han llegado hasta nosotros fragmentos, muchos investigadores sostienen que la película nunca ha sido expuesta en su forma acabada. Sin embargo, se pueden contar por lo menos cuatro ocasiones en las que se la presentó terminada ante el público. La primera tuvo lugar a finales de marzo o principios de abril de 1945, en el Palacio Czernin en Praga, sede del Ministro de Estado alemán en el Protectorado de Bohemia y Moravia. Se trató de una presentación privada para Karl Hermann Frank y un

selecto grupo de altos oficiales de las SS. Las otras tres proyecciones tuvieron lugar Theresienstadt, ante representantes de organizaciones extranjeras que negociaban con los nazis el rescate de los prisioneros de los campos de concentración (Margry, K. 1996).

Pero, como era de esperar, la película no surtió ningún efecto en los visitantes extranjeros que lo vieron. En esta última fase de la guerra el verdadero destino de los judíos europeos ya no era un secreto, especialmente para la personas supuestamente bien informada como los representantes de la Cruz Roja que visitaron el campo. Después de la liberación de Majdanek en julio de 1944 a manos del Ejército Rojo y liberación de Auschwitz en enero de 1945, sumado al conocimiento que se tenía sobre la existencia de otros campos en Polonia, evidenciaban claramente que la experiencia de Theresienstadt era más bien excepcional, cuando no fraudulenta. Sin embargo, el film no deja de ser un espejo que refleja un mundo perverso, en el que aún cuando no era de ningún modo normal la persecución, la reclusión y el exterminio de un pueblo, era posible pensar en la realización de una película de este tipo y que efectivamente alguien se tome el tiempo de contemplarla.

Theresienstadt se empeña en mostrar la supuesta “cotidianeidad” y “normalidad” de la vida en la ciudad-gueto: obreros trabajando, modistas manipulando sus máquinas de coser, un escultor finalizando una obra, un partido de fútbol del cual es posible apreciar el fervor de los gritos que se oyen en el audio y un auditorio disfrutando de un concierto de música clásica. La escena de las duchas es, cuanto menos, sugestiva, no sólo por la asociación inmediata que el espectador puede hacer con las posteriores revelaciones en torno a la utilización del Zyklon B, sino por la insistencia en mostrar cuerpos sanos y bien nutridos.

Ahora bien, como señala Karel Margry, si bien la película en su conjunto, después del montaje de las escenas, la musicalización y el añadido de comentarios, resulta una pieza de vil propaganda, su autenticidad visual es mucho mayor de lo que comúnmente se supone (Margry, K. 1996). Muchas de las escenas reflejan fielmente el paisaje material de Theresienstadt o hasta prácticas que formaban parte de la vida cotidiana de los reclusos, no sólo en 1944, sino también antes. Asimismo, varias escenas se filmaron en lugares que no habían sido “mejorados” e incluso el comentario, que es de lo más cínico que contiene el film, contiene elementos que se corresponden con la realidad.

La mentira descarada de la película reside, entonces, en aquello que no revela: el hambre, la pobreza, la superpoblación, la mano de obra esclava para la industria de guerra alemana, la alta mortalidad y, muy especialmente, el transporte hacia el Este. Pero esto no es solo producto de la intención de quien decide filmar ni de las limitaciones propias de cualquier recorte de la realidad, aún cuando posea un carácter “documental”, sino que la realidad que se pretendía reflejar ya estaba moldeada y, podríamos decir, “estetizada” de antemano.

Por eso el film expresa tan perfecta como perversamente la verdad nietzscheana, pues en la coincidencia entre la apariencia y la esencia de lo que se muestra no hay falsedad. No es necesario falsear nada, cuando es materialmente posible aprisionar a miles de personas, después de perseguirlas de manera incansable y violentamente, y se puede disponer de sus vidas a voluntad. Mucho menos si, después de concretarse esto, las mismas víctimas se convierten en defensoras de las condiciones de vida impuestas por sus victimarios. Pues las lecturas, la música, la pintura, el deporte, los debates o los espectáculos, eran una mejor opción, aunque infinitamente macabra, que la aniquilación.

Sin embargo, los judíos de Theresienstadt eran víctimas absolutas, condenados a resistir su encierro en la desdicha infinita. Si en Auschwitz la razón instrumental guiaba el aniquilamiento masivo y sistemático, la efervescencia cultural que imperaba en este campo denotaba aún más crudamente la deshumanización de los judíos. No había para ellos comienzo ni fin, sino una muerte eterna, un ocaso interminable, y al mismo tiempo impedidos de abandonar la última palabra de sus vidas (Finkelkraut, A. 2002, p. 93). La cámara, de este modo, nos aproxima al “espanto de la existencia” en el campo.

Documentales de los campos liberados

Al momento de la liberación de los campos, las cámaras ingresaron acompañando a las tropas aliadas para dar testimonio de las atrocidades cometidas allí por los nazis. Como resultado de esas incursiones se produjeron tres documentales (sin contar la de los soviéticos que, por su parte, también recogieron muestras fílmicas): *Death Mills*, *Nazi Concentration Camps* y *Memory of the camps*. Si bien estos nos acercan a diferentes aspectos de la realidad de los campos y, particularmente, del momento de la liberación, vale

preguntarse en qué medida puede considerárselos evidencia visual en relación a lo que pretenden exponer. La pretensión del documental de brindar una representación transparente de la realidad debe ser puesta en duda, aún cuando las intenciones de dichas empresas puedan parecer meritorias e, incluso, necesarias. Mucho más si tenemos en cuenta, cómo en el caso de estos films, que las imágenes que presentan han quedado ancladas en la memoria visual de generaciones coetáneas y posteriores, al mismo tiempo que han generado un marco de referencialidad para otros intentos de acercamiento desde lo audiovisual.

Death Mills, dirigido por Billy Wilder (o *Die Todesmuehlen*, la versión alemana dirigida por Hans Burger bajo la supervisión de Wilder), fue el primer film de propaganda norteamericano a través del cual los aliados pretendieron mostrar con qué se encontraron al liberar campos de concentración y de exterminio nazis de Alemania, Austria y Polonia, como Auschwitz, Majdanek, Treblinka, Belsen, Buchenwald, Dachau, Gardelegen, Mauthausen y Nordhausen. Finalizada la edición de imágenes en 1946, se proyectó en diferentes cines alemanes durante todo ese mismo año.

No existe en toda la película una mención particular del destino de los judíos, aunque sí se describen varios aspectos puntuales en torno a la instrumentación del genocidio, como los experimentos médicos y las cámaras de gas. El narrador hace referencia, en cambio, a que “gente de todas las nacionalidades” y “de todos los credos religiosos o políticos” fueron halladas en los campos. Esta cuestión, que se repetirá en otro de los documentales que citamos, tiene que ver fundamentalmente con la necesidad de construir una víctima universal. Pero, al mismo tiempo, el proceso de deshumanización instrumentado en los campos trasciende, perversamente, en la mirada de la cámara. Porque, además de negar la identidad de los mayores damnificados, lejos de proyectar en las víctimas una visión humanizada, se privilegia, en pos del mandato “pedagógico” que exigía mostrarlo todo, la reproducción de la humillación ejercida por los verdugos. Varias escenas en la que se presenta a los prisioneros famélicos, desprovistos de voz, desnudos para evidenciar el estado de desnutrición avanzada en que se encontraban es un ejemplo de esto. Como señala Sánchez Biosca, “la proporción del horror tiende a infinito mientras que la del conocimiento tiende a cero” (Sánchez Biosca, V. 1997, p. 27).

El final de la película, donde mediante el montaje se suceden intercalándose imágenes de alemanes de rostros compungidos obligados a observar los cadáveres putrefactos de las víctimas tendidos en el suelo con otras de multitudes enfervorecidas desplegando el saludo nazi orgullosamente que retrotraen a momentos del apogeo del régimen nazi, también dan cuenta del sentido pedagógico del film. Lo cual, de algún modo, refleja no sólo un interés menor por las víctimas, en el marco de la nueva configuración política, dejando en claro la posición dominante de los redentores, sino también una visión instrumental tanto de los muertos como de los supervivientes.

El otro documental al que hacíamos referencia, *Memory of the camps, a painful reminder* (*Memoria de los campos*), fue rodado por los aliados al momento de la liberación del campo de Bergen-Belsen, el 24 de abril de 1945. Pese a que se hacen referencias a los campos de Dachau, Buchenwald, Mauthausen y Auschwitz, la filmación *in situ* tuvo lugar prácticamente de manera íntegra en el mencionado Bergen-Belsen (Crocì, P. y Kogan, M. 2003, p. 158). Este proyecto, originado en febrero de 1945 en el Psychological Warfare Division of SHAEF (Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force) bajo el nombre de "F3080" y dirigido por Sidney Bernstein, tenía como objetivo documentar las atrocidades perpetradas por los nazis y mostrarlo a la población alemana.

Según la definición del mismo Bernstein, el propósito era más bien generar conmoción en los alemanes y al mismo tiempo humillarlos, ya que no sólo los nazis eran los responsables de los crímenes de lesa humanidad cometidos. Y esto se expresa claramente en los primeros cinco minutos de la cinta, con escenas tomadas de *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935) de Leni Riefenstahl, donde de manera mecánica y superflua se pretende explicar cómo se llegó a esas instancias, mostrando cómo la masa enfervorizada sigue y aclama a su Führer. Pero el clima de posguerra y la necesidad de trazar alianzas con los alemanes, no eran las circunstancias más propicias para la promoción de un film que insistía en infundir un sentimiento de culpa colectiva sobre la población germana. Por eso esta serie de filmaciones permaneció oculta hasta mayo de 1985.

La política de exterminio sistemático y masivo del nazismo no es mencionada en el documental. Puede que esto haya sido ignorado, en detalle, al momento de la realización. Aún así, la causa está relacionada más estrechamente con una cuestión política, de táctica

propagandística. El objetivo central de la propaganda era el de propiciar la identificación con las víctimas, y por eso se las universaliza y se las define por su inocencia, antes que por su condición étnica o religión. Como en el documental anterior, en la narración de se menciona a hombres, mujeres y niños "de cada nacionalidad europea", lo que implica en gran medida la negación o el ocultamiento de las víctimas judías.

Nuevamente, la cosificación de las víctimas ejercida por los nazis se completa con la mirada de la cámara de los libertadores, que no tiene reparos en mostrar repetidamente un escenario dantesco de pilas de cadáveres esqueléticos, exponiendo grotescamente desnudos a quienes parecen ser espectros vivientes y negandoles en todo momento la voz. Asombrosamente, asimismo, los verdugos ocupan un lugar tan importante como las víctimas en el documental, dada la insistencia en exponer los castigos impuestos por su responsabilidad en estos crímenes y la pretensión de imprimirle un sentido pedagógico. De este modo, tal como se podría esperar de una ficción, el film concluye afirmando que, pese al horror incomparable de los hechos, los malvados finalmente han sido castigados.

Cabe destacar que más allá de que es bastante probable que muchos no quisieran hablar ante semejante experiencia traumática, la negación de las voces de los testigos del horror del campo no se da en otras filmaciones. Si bien tampoco insiste en la particularidad de la condición de judíos de la mayoría de las víctimas, el director polaco Aleksander Ford, en un documental rodado mientras acompañaba al Ejército Rojo en la liberación de Polonia, *Majdanek - cmentarzysko Europy (Majdanek cementerio de Europa)*, sí le da efectivamente la palabra a los supervivientes. Como señalan Alejandro Baer y Bernt Schnettler (2009), es muy cierto "rostro contiene las huellas del acontecimiento", y esa es una de las grandes virtudes del documental, pero la voz de los testigos es mucho más determinante desde el punto de vista historiográfico.

No es difícil notar que la figura del narrador es un componente esencial en estos documentales. El sentido y el orden de las imágenes dependen casi exclusivamente de su relato, lo cual nos presenta la posibilidad de considerar y acercarnos a estos films como documentos históricos de dos modos diferentes. Por un lado, se puede considerar a las imágenes separadas de la narración, aunque teniendo en cuenta que la mirada de la cámara nos precede. De este modo, pueden darse análisis más cercanos a los de la imagen fotográfica. Por el contrario, puede tomarse la película tal como se nos presenta,

entendiendo que se trata de una mirada particular, tal como se expresa en la narración, la selección de imágenes y el montaje final, que nos habla mucho más de sus realizadores que de lo que se trata de reflejar.

Pero al mismo tiempo, si bien la división entre “ficción” y “documental” en las producciones cinematográficas es difícil de sostener desde el punto de vista teórico, el carácter documental en estos films está dado por una cuestión particular. Ese mismo carácter pedagógico al que nos referimos anteriormente, que Alejandro Baer (2006) denomina “pedagogía del horror”, se complementaba con un carácter acusatorio que hacía de las filmaciones parte de la evidencia visual para utilizarse como prueba ante un eventual proceso judicial, como de hecho ocurrió en Nuremberg. De hecho, fue la primera vez que se utilizó material fílmico como evidencia para un juicio. Esto no solo significa poner estas fuentes audiovisuales a la misma altura de los documentos escritos o los testimonios orales, sino que también constituye una muestra del amplio consenso en torno a que constituían evidencia certera de los crímenes perpetrados por los nazis.

En el caso de la película norteamericana *Nazi Concentration Camps*, producida por el United States Counsel of the Prosecution of Axis Criminality, muy similar a las anteriores (aunque tiene el mérito de incluir la voz de dos víctimas), se puede ver, al comienzo, la introducción de un texto donde se garantiza la veracidad de las imágenes filmadas. El siguiente extracto de uno de esos textos es ilustrativo al respecto:

This is an official documentary report compiled / from films made by military Photographers / serving with the allied armies as they advanced / into Germany. The films were made pursuant / to an order issued by general / Dwight D. Eisenhower, supreme commander / allied expeditionary forces.¹

Robert H. Jackson
United States
Chief of Counsel

Lo que queda claro, en todo caso, desde el punto de vista histórico, es que estos documentales no revelan nada sobre los campos de concentración o solo, tal vez, rozan los vestigios de tal empresa de muerte. Como señala Vicente Sánchez Biosca “por muy presto

¹ “Este es un documental oficial extraído de filmaciones hechas por fotógrafos de las Fuerzas Armadas conforme se internaban en Alemania. Fueron realizadas por orden del Gral. Dwight D. Eisenhower, Cdte. Supremo de la Fuerza Expedicionaria Aliada.”

a dispararse que estuviera el objetivo, no había simultaneidad alguna entre los hechos vividos y los captados” (Sánchez Biosca, V. 2001, p. 285). La violencia, los crímenes reales, la deshumanización y todas aquellas características propias de la cotidianeidad siniestra del campo permanece inevitablemente al ojo de la cámara. Por eso las imágenes de estos films cristalizan lo que ya está congelado, es decir, las secuelas de la violencia, por lo cual no tienen razón de ser salvo para mostrar lo que no se puede mostrar (Shandler, J. 1999, p. 21).

Sí, en cambio, nos hablan de una extendida confianza en torno una supuesta “pureza” o “transparencia” de la realidad reproducida por la cámara. Concepción que responde, tanto en el caso de los films de los aliados como el nazi mencionados anteriormente, al ideal historiográfico positivista decimonónico, al atribuir a las imágenes una condición de testigo presencial de la realidad y la historia, tal como lo había enunciado tempranamente el historiador polaco Boleslaw Matuszewski. En oposición a la posibilidad de las palabras de generar abstracciones, generalizaciones y conceptualizaciones, la supuesta pobreza sintáctica ponía de relieve su riqueza semántica reflejada en su capacidad de reflejar situaciones concretas, individuos específicos, objetos e interacciones (Baer, A. y Schnettler, B. 2009).

En contraste con la mirada de los documentales citados, por otra parte, podemos destacar la configuración un nuevo lenguaje, desde la producción documentalista, con la aparición de *Nuit et Brouillard* (*Noche y niebla*) del director francés Alain Resnais en 1955. Con la colaboración del escritor Jean Cayrol, testigo directo de la vida concentracionaria como recluso en Mauthausen, mediante el montaje de imágenes a color actuales (es decir, de la época en que se rodó el film) y material de archivo en blanco y negro de los campos, el director propone una reconstrucción de la memoria a partir de un relato fragmentado.

Así, a la supuesta objetividad de las películas de la década anterior, Resnais opone una construcción documental impregnada de subjetividad, lo que resultaba muy inusual para la época. Del mismo modo, en vez de responsabilizar directa y mecánicamente al pueblo alemán, se da lugar al cuestionamiento de la humanidad en su conjunto ante un proceso de aniquilación sistemática de tal magnitud. En este sentido, si bien no se puede considerar al público como un receptor pasivo que absorbe indiscriminadamente todo lo que la pantalla le propone, este último film sí se diferencia de los anteriores en cómo concibe al

espectador. Mientras que en los primeros documentales se apelaba al impacto del horror de las imágenes y a su brutal transparencia, automatizando la condena al pueblo alemán antes que incitar a la comprensión de los hechos, en *Nuit et Brouillard* las imágenes ya no ciegan sino que interpelan al quien mira.

La mayor virtud del film, indudablemente, se halla en que representa “una innovación en el lenguaje del cine documental porque reemplaza las imágenes cegadoras por unas que permiten reflexionar” (Crocì, P. y Kogan, M. 2003, p. 162). El juego del vaivén entre las imágenes a color del presente y las blanco y negro de un pasado ya lejano, entre la quietud de un paisaje bucólico que ya no denota ni los vestigios de las atrocidades allí cometidas y las propias imágenes de los campos liberados, marca la distancia del tiempo y la necesidad de reflexión. El escenario macabro y grotesco en el que la cámara objetualizaba los cuerpos tanto de los que sobrevivieron como de los muertos, ha dejado de ser ya el objetivo de la representación. Su empresa constituye en verdad “un esfuerzo titánico por inscribir las huellas del pasado en el presente” (Sánchez Biosca, V. 2001, p. 288). Por eso, mediante el montaje, las distancias temporales se difuminan, haciendo que el malestar ante la impunidad cobre fuerza.

Esta forma de hacer documental, se acerca mucho más a una forma de ensayo histórico, al sostener que el contacto directo no basta y al incitar necesariamente a la reflexión. En este sentido, el montaje no es de ningún modo sinónimo de falsificación, como repetidamente le han criticado revisionistas al film desde una posición absolutamente positivista. Se trata de una operación claramente “historiofótica”, en palabras de Hayden White, de interpretación histórica en formato audiovisual. Como afirma White, toda historia escrita resulta del proceso de producción de una condensación, desplazamiento, simbolización y cualificación del mismo modo que sucede con la producción de una representación fílmica (White, H. p. 219). Además, esa condición ensayística se reafirma claramente cuando para referirse al plan de eutanasia *Aktion T4* recurre, ante la inexistencia de material de archivo visual, a una escena de la película *Ostatni etap* (*La última etapa*) de la directora polaca Wanda Jakubowska, quien plasmó en dicha ficción su experiencia como prisionera en Auschwitz.

Con todo esto, el documental comparte algo con sus precedentes: el objeto de la película no es de ningún modo el caso particular del exterminio judío. Aún cuando los campos de concentración son evidentemente diferentes de los diseñados exclusivamente

para el exterminio, tanto en su función, arquitectura y localización, la identidad de las víctimas y las condiciones de los campos son intercambiables. Por ello, desde la mirada del director, “este contexto el exterminio judío ocupa un lugar secundario y de complemento, es decir, subsumido a fin de cuentas en la inhumanidad del régimen nazi para con sus enemigos, políticos civiles o militares” (Sánchez Biosca, V. 2001, p. 289).

Los campos en las ficciones

Las primeras representaciones cinematográficas de los campos de concentración tuvieron lugar antes de finalizada la guerra y, por lo tanto, de que se conocieran efectivamente las dimensiones de los crímenes del nazismo. Pero los campos retratados en películas norteamericanas como *Hangmen also die! (Los verdugos también mueren)* de Fritz Lang en colaboración con Bertholt Brecht de 1943 y *The Seventh Cross (La séptima cruz)* de Fred Zinnemann de 1944 no están siquiera cerca de rozar las dimensiones de la experiencia concentracionaria.

Diferente es caso de *The Stranger (El extraño)* de Orson Welles filmada en 1946. El proyecto de la película había sido concebido en el verano de 1945, posteriormente a la proyección en las salas de Nueva York de las escenas rodadas en el momento de la liberación de los campos de exterminio. En aquel mismo momento, Billy Wilder se hallaba supervisando la preparación de *Death Mills* en Munich y Sidney Bernstein organizando su proyecto que más tarde se conocerá como *Memory of the camps*.

El mérito de esta producción consiste, tal vez, en que frente al del horror del genocidio todavía muy reciente, si no presente, Welles plantea la necesidad de perseguir a los criminales que lo ejecutaron. Es, asimismo, la primera película de ficción en donde se toca el tema de los crímenes nazis, incluyendo fragmentos de material de archivo. De todos modos, el argumento no gira en torno a la representación de los crímenes, puesto que los tres fragmentos de las filmaciones de los campos duran apenas segundos.

Aún así, en los diálogos que se desarrollan en esa corta escena, se anticipa el concepto de banalidad del mal que Hannah Arendt presentaría más tarde en *Eichmann en Jerusalén*. Cuando Mr. Wilson, un agente de la comisión de crímenes de guerra, le expresa a Mary, esposa del profesor Rankin (que es en realidad es el criminal nazi Frank Kindler),

que su misión “es llevar a los nazis fugados ante la justicia”, mientras proyecta las filmaciones de los campos liberados, esta le contesta angustiada, intuyendo su propósito y en defensa de su marido, “ni siquiera he visto jamás a un nazi”. Ante tal ingenuo alegato, el agente sencillamente responde: “son como el resto de la gente y actúan igual”.

Enfocándose ya enteramente en la representación de los campos, *Ostatni etap* (*La última etapa*) de la directora polaca Wanda Jakubowska, es indudablemente una de las producciones más reveladoras de este período. Lanzada en marzo 1948 en Polonia, apenas tres años después de la liberación de Auschwitz, fue la segunda película producida por Film Polski y la primera película polaca de distribución internacional.

Asimismo, el film se caracteriza por una particularidad única, que no comparte con ningún otro del período. A diferencia de otras películas, *Ostatni etap*, más allá de ser una ficción, es producto del testimonio de una sobreviviente, la propia directora. Wanda Jakubowska, luchadora de izquierda miembro de la resistencia polaca durante la guerra, fue detenida en octubre de 1942 por la Gestapo y, después de permanecer seis meses en prisión, fue enviada al campo de Birkenau.

Una gran cantidad de escenas están destinadas a dar cuenta modestamente de la realización de la inhumanidad de los campos nazis, sentando un precedente y generando un marco de referencialidad para futuros acercamientos al tema.² Si los documentales antes citados mostraban los resultados de la obra criminal nazi, este film brinda una gran cantidad de escenas sobre un sinfín de peripecias que los prisioneros sufrieron en los campos. Entre ellas, se pueden contar la de una chica embarazada castigada brutalmente por un guardia entre un grupo de mujeres de pie en un mar de barro, la del asesinato de una bebé, u otra en que se ven internos siendo impulsados a marchar mediante golpes, mientras que una banda toca con serenidad una música alegre bajo la batuta de una joven agonizante. Más escalofriante es, posiblemente, la secuencia que muestra como una multitud de niños marcha hacia la muerte, con un recorte de sus juguetes desechados amontonados entre las reliquias de todos los muertos.

Pero todos esos sufrimientos de las reclusas ante tamaña crueldad cobran un sentido heroico frente a la resistencia constante y, sobre todo, ante el final triunfante. Y esto no

² Escenas del film fueron utilizadas más tarde en *Noche y Niebla* de Alain Resnais, en *El diario de Ana Frank* de George Stevens, en *Kapó* de Gillo Pontecorvo y en *La pasajera* de Andrzej Munk.

necesariamente significaba que la tragedia tuviese “final feliz”, al estilo de Hollywood. La película es el resultado de la propia experiencia de la directora, así como de otros testimonios de compañeras, que efectivamente participó de una resistencia activa durante su estadía en Birkenau, actuando como enlace entre el grupo de mujeres y el movimiento masculino clandestino. El hecho de haber sido destinada a trabajar en una planta productora de látex y, sobre todo, de no ser judía, seguramente hicieron más fácil transmitir su experiencia de ese modo, escapando al trauma y a una muerte casi segura. Al mismo tiempo, el papel desmedido que concedió a la resistencia puede ser entendido dentro del contexto de la Polonia de posguerra y de la posición ideológica de Jakubowska. Aún así, considerar la película como mera propaganda comunista, tal como muchos le recriminaron, sería desconocer los mecanismos mediante los cuales se construye la identidad y el lugar que la experiencia ocupa efectivamente en dicho proceso, y cómo eso se plasma en el testimonio.

Por otra parte, la ocultación de la matanza de judíos,³ y nada menos que en el contexto de un sitio especializado para llevar a cabo esta tarea como Birkenau, inaugura una modo particular en que el cine polaco se acercará al genocidio nazi, donde la mirada se enfoca en resaltar y revalorizar la resistencia, mientras que el aniquilamiento de los judíos pasa a un segundo plano o, como en el caso de esta película, ni siquiera es nombrado. De hecho, las escenas donde se pueden divisar los distintivos de triángulos rojos con una letra P de *polnisch* (polaco), son mucho más recurrentes que los escasos planos en los que se notan estrellas judías. En este sentido, el film también se acerca a la concepción de los documentales hasta aquí citados. Sin embargo, a diferencia de estos, Jakubowska se expresa con la autoridad de una superviviente, por lo cual es legítimo el relato heroico de la resistencia. Es probable que la directora haya privilegiado la exposición de la experiencia concentracionaria en general (como ocurre en el documental de Resnais), siendo meritoriamente una de las únicas por varios años, ante la incapacidad de enfrentarse al trauma o reflejar un sistema de muerte tan perfecto que destacara la sagacidad de los verdugos.

³ Aunque debemos reconocer que en una escena se retrata la llegada de un tren cargado de prisioneros judíos, donde se puede inferir que algunos de ellos que son brutalmente separados para exterminarlos.

Pero reclamarle al film la referencia al aniquilamiento de los judíos constituiría evidentemente un anacronismo. En contraste con las imágenes recopiladas por los aliados, ávidas de mostrarlo todo aún a costa de objetualizar insolentemente a las víctimas, puede entenderse una actitud más bien de respeto hacia las víctimas. Además, difícilmente se le pueda recriminar este olvido a Jakubowska, cuando el mismo Estado de Israel guardó silencio hasta casi una década después de su fundación, pues el exterminio era incompatible con la ideología sionista que pretendía la construcción de una sociedad libre tomando como ejemplos la heroicidad de los macabeos y la resistencia de Masada, o la rebelión del gueto de Varsovia (Baer, A. 2006, p. 56-58). Del mismo modo, los polacos no podían elevar los sufrimientos a manos de los nazis de los judíos por sobre los de su mismo pueblo, en verdad mayores que los de otras naciones europeas. Por eso el memorial que el gobierno polaco decidió crear en Auschwitz en 1947 se realizó en honor “al martirio de la nación polaca y de otras naciones” (Lozano, A. 2010, p. 70-71).

La película *Daleká cesta* (*El largo viaje*) del director checo Alfréd Radok, estrenada en Checoslovaquia en 1949), es otra de las obras dedicadas a la experiencia concentracionaria de este período. El rodaje tuvo lugar durante el otoño y el invierno de 1948-1949, filmando una parte en los estudios Barrandov de Praga y otra en Terezín. Como en el caso de Jakubowska, la trama de la obra tiene que ver con aspectos personales del director. Su padre y su abuelo murieron en el campo-ciudad de tránsito de Terezín (Theresienstadt), donde parte de *Daleká cesta* tiene lugar, y él mismo fue encarcelado durante los últimos meses de la guerra en el campo de detención de Klettendorf cerca de Wrocław, del que logró escapar.

Como señala el crítico checo Jiří Cieslar, la película tiene una estructura narrativa extraña y compleja que se divide en tres niveles. En el primero, es una historia melodramática acerca de un matrimonio mixto entre dos jóvenes médicos del mismo hospital: una mujer judía, Hana Kaufmannová, y su compañero ario, Tonik. Con las leyes raciales en plena vigencia, su boda se lleva a cabo casi en secreto contra el fondo oscuro de las leyes. En el segundo nivel, la historia se desarrolla dentro de Terezín, mientras que un tercer nivel de la narrativa es proporcionado por fragmentos documentales que vinculan a ciertas secciones de la película.

Pero la peculiaridad de este film reside fundamentalmente en cómo se realiza el montaje y el abandono del realismo, claramente dominante en este período en torno a este tipo de representación. Si se lo compara con otros campos y guetos, en verdad la singularidad de Terezín hizo de este un sitio muy extraño, complejo, extraño, absurdo y, sobre todo, lleno de contradicciones. Radok, un director de teatro expresionista, se basó en ese mundo cerrado que, ocasionalmente, podía llegar a ser tan alucinante como increíble. En este sentido, a diferencia de otros abordajes, la mirada se configura desde la subjetividad pura, como una experiencia interior, muy personal e incluso imaginativa, plasmada visualmente en forma pesadillesca (Cieslar, J 2001). Claramente en contraste con la estética documental del largometraje de Jakubowska de la misma época, se propone una visión de Terezín como una antesala a los campos de exterminio, a la vez que como un sitio caótico, teñido de locura y grotesco. Es un lugar sin suelos ni techos y minado de obstáculos, donde se escuchan sonidos misteriosos fuera de la pantalla.

La película abunda en escenas metafóricas, sobre todo en la segunda parte, donde se fusionan elementos de la propia imaginación de Radok con la terrible realidad de Terezín. Sus protagonistas asumen funciones simbólicas cuando el significado o la importancia del momento y de la situación aumentan. Pero, al mismo tiempo, dichos recursos se ponen al servicio de la exploración más general del tema de los males de la guerra en diferentes niveles simbólicos, esto es, el genocidio como tragedia sí mismo y también como tragedia universal del hombre (Cieslar, J 2001). Simultáneamente, la película utiliza el Holocausto como una metáfora de una prisión interna que amenaza potencialmente a cada una de las personas, lo que, desde una posición diametralmente opuesta a la de Jakubowska, deja entrever un cierto malestar frente al avance del comunismo. En gran medida, la propuesta de Radok anticipa la concepción del Holocausto como tropos universal que denunciará más tarde Andreas Huyssen.

Pero como señalábamos antes, el tercer nivel de la narración, el de los vínculos documentales, se entrelaza con los otros dos niveles. Es decir que se trata de una estructura multidimensional, donde si bien el relato se desarrolla siempre presente, en diversas ocasiones la escena se contrae hacia el ángulo inferior derecho de la pantalla en la forma de un pequeño recuadro congelado, mientras se observan como contrapunto escenas extraídas de diferentes documentales. Radok utiliza tomas de noticiarios propagandísticos alemanes

de la época y también de la famosa película documental *El triunfo de la voluntad*, enmarcando su visión subjetiva en un contexto más amplio que al mismo tiempo es externo y distante respecto a las vivencias de los personajes, aunque finalmente implique resultados fatales para sus vidas.

Finalmente, es interesante notar, tal como señala Jiří Cieslar, que *Daleká cesta* es sólo un fragmento de las intenciones originales de Radok. La película se basó fundamentalmente en una idea de Erik Kolár que había conocido Terezín desde dentro como prisionero. Ambos buscaban revelar los males del nazismo, sino también poner en evidencia el propio antisemitismo checo, sea manifiesto u oculto. Sin embargo, de estas intenciones originales sólo sobrevivieron a la censura un número muy pequeño de escenas y personajes en la película. En el guión original, Radok y Kolár querían, por ejemplo, comparar la escena en la que estudiantes alemanes asisten a la ejecución de los profesores judíos en Berlín con otra en la que los estudiantes nacionalistas checos se enfrentan con simpatizantes de los Judíos (Cieslar, J 2001). Seguramente era muy difícil que la censura comunista pasase por alto la exposición del antisemitismo asociada a una expresión nacionalista.

Si bien la película recibió elogios en el extranjero, su estilo, al parecer, excesivamente expresionista, condujo finalmente a su prohibición definitiva en 1951. Según los parámetros del régimen estalinista, el film contenía fallas ideológicas y el tema del genocidio no era tratado de un modo adecuadamente realista (Crowley, D. 2012, p. 95). El público checo no volvió a verla nuevamente hasta después de la “Revolución de Terciopelo” de 1991, presentada por primera vez en televisión después de cuarenta años de su estreno.

Otra de las películas que se enfrenta directamente a la representación de los campos en este período es *Kapò* del director italiano Gillo Pontecorvo, realizada en 1959. No exento de controversias y cuestionamientos, es uno de los antecedentes más importantes de lo que podría denominarse como “estética concentracionaria” (Crocì, P. y Kogan, M. 2003, p. 163). A diferencia de las otras dos mencionadas anteriormente, esta claramente gozó de una difusión mucho mayor a nivel internacional.

Particularmente una escena de la película, en la que Emmanuelle Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados, dio lugar al célebre texto teórico de Serge Daney, “El travelling de Kapò”, que a su vez se inspiró en una crítica demoledora de

Jacques Rivette en *Cahiers du Cinéma*, titulada “De la abyección”. En esta última, Rivette califica como un acto despreciable la decisión de “hacer un *travelling* hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final” (Rivette, J. 1961).

Este debate sobre los límites de la representación, que claramente se desarrolló primero dentro del campo cinematográfico, se centró principalmente en torno las consecuencias desde el punto de vista ético que implicaba “estetizar” la muerte. Sin embargo, esto entraña en cierta medida una fetichización de la imagen cinematográfica. Pontecorvo fue un director marginal dentro del contexto europeo, por lo cual no existía una conexión directa con los estilos estéticos dominantes en el período en que filmó sus obras. Sin embargo, sí puede inscribirse en una tradición cercana a los preceptos neorrealistas que adoptaron De Sica, el primer Visconti y, principalmente, Roberto Rosellini. El límite que se transgrede es de algún modo autoimpuesto, dado que tiene lugar dentro del propio marco de la representación realista, al denotar abiertamente que se trata de una estetización propia de la ficción. Seguramente, de haberse dado la misma operación en una obra literaria, no hubiese causado tanto revuelo. Lo que debería llamarnos la atención, en todo caso, es que hayan suscitado y trascendido controversias en torno a la estetización de la muerte realizada en una ficción y no frente a la exposición directa del horror, y la consecuente deshumanización de las víctimas, de las filmaciones documentales de la liberación de los campos.

Al igual que los films ya citados, el de Pontecorvo retrata crudamente las penurias que sufrieron los reclusos al mismo tiempo que expone sus miserias. Pero, curiosamente, al igual que *Ostatni etap*, la trama se desarrolla en un campo femenino. En ambas, también, las protagonistas principales poseen rasgos heroicos, aunque en el caso de *Kapò* se trata de una heroína muy diferente. El personaje de Pontecorvo es más bien una heroína sartreana, con tintes existencialistas, que lucha por adaptarse a las formas brutales y despiadadas de sus carceleros, y después de enamorarse de un prisionero soviético, termina por martirizarse. Edith, en quien se centra la historia, a la que Sasha, el prisionero soviético, le pide que se sacrifique para salvar a sus compañeros a sabiendas de que no saldrá viva, termina por lanzarse a la muerte pese a creer que el amor que Sasha sentía por ella era una farsa. El pesimismo y la tensión de los personajes, capaces de realizar lo mejor y lo peor,

cuyo comportamiento se rige por las pasiones y por enormes contradicciones, como el tétrico final donde Sasha contempla un paisaje lleno de cadáveres, pues finalmente todos han muerto, marcan una clara distancia con respecto a la visión propagandística y heroica de Jakubowska, posicionándose más cerca de las interpretaciones que no buscan dotar de sentido a los hechos, como las de su compatriota y coetáneo Primo Levi.

Pero la distancia temporal entre la realización de un film y otro, también dan cuenta de una concepción particular en torno a la mujer. Si en *Ostatni etap* la misma Jakubowska podía reivindicarse como la luchadora que efectivamente fue durante la guerra, que había movilizó a muchísimas mujeres (de diferentes partes del mundo y, claramente, por diferentes motivos), contrasta con la angustiada Edith que termina por martirizarse. La abnegación y el sacrificio, antes que la actitud de lucha y la rebeldía, seguramente cuadraban mejor con la idea de mujer que se fue construyendo durante la década de 1950.

Mientras que la decisión de centrarse en las vivencias de las víctimas judías en *Daleká cesta* constituyó una excepción, aunque loable, al momento de su rodaje y estreno, la misma decisión en la película de Pontecorvo responde más bien a un nuevo clima de época en el cual la universalización de las víctimas cedería paso a la universalización del Holocausto judío. Jakubowska había podido referirse a su experiencia en Auschwitz haciendo, prácticamente, caso omiso del exterminio judío, aún cuando dicho campo se convirtiese más tarde en el ejemplo paradigmático del Holocausto. El cambio se notará mucho más en *Judgment at Nuremberg* (conocida en castellano bajo el título de *¿Vencedores o vencidos?*) de Stanley Kramer de 1961, donde por primera vez se expondrán al gran público detalles jurídicos del Tercer Reich, haciendo referencia directamente a los mecanismos que posibilitaron la “limpieza racial”. Esta tendencia se consolidará, mucho más claramente, con la transmisión por televisión del juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén.

Por otro lado, la ficción permitió alternativas mucho más fructíferas que los documentales que pretendían exponer la brutalidad de una realidad supuestamente transparente, pero que en el fondo inmovilizaba y prácticamente negaba a quienes habían sobrevivido. Incluso fue mediante la ficción que supervivientes como Jakubowska y Radok, desde miradas opuestas y utilizando recursos también muy diferentes, pudieron plasmar y transmitir sus propias experiencias.

Bibliografía:

- Baer, Alejandro (2006) *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Losada
- Baer, Alejandro y Schnettler, Bernt (2009) “Hacia una metodología cualitativa audiovisual. EL video como instrumento de investigación social”. En: Merlino (ed.), Aldo, *Investigación cualitativa en Ciencias Sociales. Temas y problemas*, Buenos Aires, Cengage Learning
- Cieslar, Jiří (2001) “Living with the Long Journey. Alfréd Radok's *Daleká cesta*”. En: *Central Europe Review*, Vol 3, No 20
- Croci, Paula y Kogan, Mauricio (2003) *Lesas humanidad. El nazismo en el cine*, Buenos Aires, La Crujía
- Crowley, David (2012) “Humanity Rearranged: The Polish and Czechoslovak Pavilions at Expo 58”, En: *West 86th*, Vol. 19, N° 1, Spring-Summer
- Finkelkraut, Alain (2002) “El arte en Terezin”. En: *Una voz que viene de la otra orilla*, Buenos Aires, Paidós
- Lozano, Álvaro (2010) *El Holocausto y la cultura de masas*, Barcelona, Melusina
- Margry, Karel, (1996) “Das Konzentrationslager als Idylle: "Theresienstadt". Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet”. En: Fritz Bauer Institut (Hg.), *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt am Main*, New York
- Rivette, Jacques (1961) “De l'abjection”. En : *Cahiers du cinéma*, N° 120, Junio
- Sánchez Biosca, Vicente (2006) *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra
- Sánchez Biosca, Vicente (1997) “Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis”. En: *Debats*, N° 61
- Sánchez Biosca, Vicente (2001) “Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah”. En: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n° 42
- Shandler, Jeffrey (1999) *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York, Oxford University Press
- White, Hayden (2010) “Historiografía e historiofotía”. En: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo